

Umberto Brasil

Dichtkunst und Autor. Eine Theorie von Glauber Rocha

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1851>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Brasil, Umberto: Dichtkunst und Autor. Eine Theorie von Glauber Rocha. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 38: Im Schatten des Cinema Novo (2006), S. 58–74. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1851>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Umbelino Brasil

Dichtkunst und Autor: eine Theorie von Glauber Rocha

I. „Der Prozeß Film“

Der Aufsatz *Der Prozeß Film (O processo cinema)*, 1961 von Glauber Rocha geschrieben,¹ behandelt die Autorschaft am Film und geht von der Frage aus, wer letztlich der Urheber eines Films sei. Nach der Meinung dieses Filmkritikers könnte die Fragestellung als naiv betrachtet werden, wenn sie in der herkömmlichen Weise beantwortet würde, in der die Filmkritik darauf einzugehen pflegt: Es seien dabei verschiedene Erklärungen und Beweggründe zu berücksichtigen, insbesondere die Veränderungen des Systems der Filmproduktion, mit denen sich auch die Funktionen jener änderten, die daran teilhaben, und dabei natürlich auch die der Autoren.

Die Diskussion um die Autorschaft, die Beantwortung der Frage, wer wirklich den Film „macht“ – das heißt, wer der eigentliche Urheber ist –, hat sich in Übereinstimmung mit Rocha mit der Entwicklung von Produktion, Technik und Filmsprache zu befassen. Denn die Produktionsweise hat sich in diesem Medium stets auf das Produkt ausgewirkt, als ein bestimmendes Element sowohl in bezug auf die Absichten bei der Produktion, als auch in bezug auf die Wirkung, die ein Film im gesellschaftlichen Raum haben kann oder soll.

Nach Rocha haben die ständigen Veränderungen des Filmwesens die Dichter oder Autoren dem Filmschaffen entfremdet. Es sei ihnen also nicht mehr möglich, ihre eigenen Vorstellungen zu realisieren, nachdem die ästhetischen, technischen und wirtschaftlichen Entstehungsbedingungen des Films immer komplexer würden und das Kino seitdem keine Ideenfabrik mehr sei, sondern in erster Linie eine politische Organisation von großer Reichweite.

¹ Ursprünglich veröffentlicht im *Diário de Notícias* vom 6. Mai 1961 und hernach wieder abgedruckt in Glauber Rocha; *Revolução do Cinema Novo*, Editora Alhambra e Embrafilme, 1981, S. 8-15.

Zu Beginn der 1960er Jahre veränderte man bestimmte Regeln, Methoden und Techniken der Filmproduktion so einschneidend, daß – nach Rocha – „jeder Künstler sich unausweichlich schrittweise von diesem System absorbieren lassen“ müsse.² Und wo bliebe die Autonomie des Autors, wenn er in diesem Absorbierungsprozeß erst einmal in das Räderwerk integriert sei. Rocha bekräftigt:

Alle wissen, daß Film das Ergebnis eines Produktionsvorgangs ist und daß diese Produktion, wie jede andere, eine Kapitalinvestition ist, von einer speziellen Eigenheit abgesehen: Sie braucht Sensibilität, guten Geschmack, Intelligenz, das was man als „Kunst“ bezeichnet und andere unabdingbare Merkmale, für die die Ware Film vom *Volksgeist der Leute* (Hervorhebung U.B.) konsumiert wird. Die Ware Film ist für das „Empfinden“ bestimmt. Manchmal werden Poeten hierdurch – und gerade dadurch – angezogen, denn der Film bietet eine komplexere Möglichkeit des Ausdrucks als die strenge Form eines Verses oder Gemäldes. Und vor allem gibt es das einfache Verlangen der Leute, das den Dichter in dem Augenblick korrumpiert, in dem er die Grenzen zum Kino überschreitet.“³

Das Kino, an dem Rocha mit anderen Filmtheoretikern⁴ zu der Zeit Anteil nahm, wurde in seiner Sicht als eine Form der Dichtkunst behandelt, das heißt: Als eine Poesie mit Syntax und Stil wäre das Kino eine Bilderschrift, oder eher ein Lesestoff, ein Mittel, um Gedanken mitzuteilen, Ideen weiterzutragen und Gefühle auszudrücken. Film als eine Ausdrucksform, die ebenso spezifisch und

² „*seria límpido que qualquer artista gradativamente deixasse absorver pelo sistema*“ In diesem Aufsatz, dessen sprachliche Form oft schwierig zu verstehen und zu übersetzen war, teilen wir deshalb für zentrale Zitate den portugiesischen Originaltext in Fußnoten mit. [Anm. d. Übers.]

³ „*Todos sabem que o filme é fruto de uma produção e que uma produção é investimento de capital, como outro qualquer, apenas com uma característica particular: necessita de sensibilidade, bom gosto, inteligência, o convencional chamado arte e outros atributos indispensáveis para que a mercadoria seja consumida pelo espírito do povo (meine Hervorhebung). A mercadoria é destinada ao espírito. Talvez seja por isto – é por isto mesmo – que poetas são atraídos. Há uma possibilidade de expressão mais complexa do que as formas humildes e angustiadas do próprio verso ou do quadro. E, sobretudo, há o chamado profano do mundo que corrompe o poeta no momento em que ele cruza as fronteiras do cinema.*“.

⁴ Rocha war damals in seinem Denken auf die Theorien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgerichtet, als man das Kino zu einer sich dem Denken anpassenden und dessen – selbst abstrakten – Veränderungen folgenden Ausdrucksweise machen wollte. An Cineasten/Schriftstellern, die diesen Gedanken teilten, können wir anführen: Jean Epstein (*Bonjour Cinéma*, 1921; *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence* und *Le cinéma du diable*, Paris, 1947), oder die Surrealisten Robert Desnos (*O sonho e o cinema, Os sonhos da noite transportada para tela, Cinema frenético e cinema acadêmica, Amor e cinema*, [alle zunächst 1927 in *Le Soir* veröffentlicht] und Luis Buñuel (*Cinema: instrumento de poesia*) [deutsch in: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Band 2, München 1954], worin der spanische Autor die Poesie verteidigt und die Angriffe wiederaufnimmt, die die Surrealisten seit den 20er Jahren gegen die herrschende Kinoauffassung richteten. Vgl. dazu Ismail Xavier (Hrsg.), *A Experiência do cinema*, Graal/Embrafilme, 1983, ferner Henri Agel, *O cinema tem alma?* Belo Horizonte 1963 [Le cinéma, a-t-il une âme? Paris 1952]

einmalig wäre wie andere Ausdrucksformen – Literatur, Malerei, Theater und Musik –, und Filmemachen hieße für Rocha Bildelemente zu gliedern, um eine ästhetische, gleichermaßen objektive wie subjektive und vor allem poetische Sicht der Welt zu ermöglichen. Mehr noch, dies würde sich nicht in Worten vollziehen, aber doch in einer sichtbaren Sprache, die wie die Poesie vom Rezipienten entschlüsselt werden muß. Der Zuschauer hätte zu entziffern, was der Dichter-Filmmacher in Form einer persönlichen und ungewöhnlichen Form anböte: Der Zauber der Welt – ein magisches Etwas, dem „Volksgeist“ gewidmet.

Ich ziehe den französischen Filmtheoretiker Henri Agel heran, um das ästhetische Kinomodell aus der Sicht Rochas besser zu erklären, eines Kinos, dessen Bestimmung die geistige Beeinflussung des Zuschauers wäre. Agel betrachtete den Film ebenfalls als eine Kunst der heutigen Welt, die dem Ausdruck von Gedanken dient und sagt:

Das Kino, weit davon entfernt, sich auf eine mehr oder weniger romanhafte Wiedergabe des Alltagslebens zu beschränken, versteht es im Gegenteil in einzigartiger Weise, das Tragische, das Schöne oder die zeitlose Größe zu erschließen; vielleicht können wir dahin kommen, daß wahres Kino sich wesensmäßig durch seinen geistigen Realismus charakterisiert.“⁵

Agel meint ferner, „zum Film gehört alles, was die Welt entmaterialisiert“, weil er der Auffassung war, der Film besitze ein hohes Maß an Anschaulichkeit und intellektuellen Eigenschaften, und diese erlaubten, geschickt angewendet, eine geistige Erneuerung mittels filmischer Mittel wie Kamerabewegung, Kadrierung, Bildeinstellung, Beleuchtungsabstufungen oder schnellem bzw. langsamem Tempo und schließlich der Betonung der Details – Mittel, deren Wirkung darin besteht, allen Lebewesen, allen Gegenständen und allen Szenarien des Filmprojekts eine Art von Über-Realität zu verleihen, in der sich alle Eigenschaften des Films und seiner Ausdruckskraft verwirklichen, interpretiert durch den „Autor“ oder vermittelt durch den „Kunsthändler“.⁶ Aber wie ist dieser „Autor“ oder dieser „Kunsthändler“ zu definieren, und wie sind sie in die wesentlichen Urheber einer Filmschöpfung einzuordnen?

2. *Kunsthändler und Autoren*

In dem Aufsatz *Kunsthändler und Autoren* von Paulo Emílio Salles Gomes wird nach der besten Definition von „Kunsthändler“ bzw. „Autor“ eines

⁵ H. Agel, a.a.O. S. 93

⁶ H. Agel, a.a.O., S. 8.

Films gesucht.⁷ Salles Gomes untersucht die möglichen Unterschiede oder gar die Distanz zwischen der Bedeutung beider Ausdrücke und sieht sie als recht willkürlich an; allerdings böten sie ungeachtet aller Vereinfachung bestimmte Vorzüge bei der Beschreibung und könnten, behutsam verwendet, eine gewisse Hierarchie bei den Cineasten-Funktionen andeuten, um die verschiedenen Definitionsebenen beim Gebrauch der Begriffe „Kunsthändler“ und „Autor“ zu erhellen.⁸ Laut Salles Gomes „wagte es niemand zu behaupten, John Ford beispielsweise sei lediglich ein ‚Kunsthändler‘, andererseits ist er offenkundig weit weniger ein ‚Autor‘ als Orson Welles.“⁹ Die Unterschiede zwischen Autor und Kunsthändler wären also nach Salles Gomes folgende:

Der Kunsthändler – selbst wenn er in der Produktion Autorität besitzt – ist ein Mann mit festem Teamgeist, ein schlichter Beteiligter an einer Teamarbeit, im Gegensatz zum Autor, der sich um den Ausdruck seiner Persönlichkeit bemüht. Diese Auffassung ist etwas Neues, denn sie ist Element einer individuellen, verhältnismäßig jungen Konzeption vom Kunst. Der Kunsthändler steht eher den Herstellern von Epen und Kathedralen nah.¹⁰

⁷ P. E. Salles Gomes, *Artesões e autores*, in: *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 14. April 1961 (Nebenbei bemerkt ein Monat, bevor Rocha *“O processo cinema”*, im *Diário de Notícias* veröffentlichte.), nachgedruckt in P. E. Salles Gomes, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, vol. II, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982, S. 333-340. In dem Artikel nimmt Salles Gomes die beiden brasilianischen Filmemacher Carlos Coimbra (*Morte Comanda o Canção*, 1960) und Trigueirinho Neto (*Bahia de Todos os Santos*, 1960) als Beispiele, um seine Überlegung zur Bedeutung von „Autor“ und „Kunsthändler“ zu veranschaulichen; die Charakterisierung der beiden Regisseure erleichtert Salles Gomes' Vorgehen sehr, denn sie präsentierten sich freimütig in öffentlichen Erklärungen oder im alltäglichen Verhalten, der eine als „Kunsthändler“ und der andere als „Autor“: „Coimbra macht den Eindruck, anspruchslos, genau und vorsichtig, in gewisser Weise scheu zu sein, das bedeutet, daß er eine Reihe von Eigenschaften hat, die man gewöhnlich mit einem ‚Kunsthändler‘ verbindet. Das Erscheinungsbild von Trigueirinho erinnert uns sehr an ‚Autoren‘: ein starkes Selbstvertrauen, Unvorsichtigkeit, unter Umständen eine gewisse Frechheit“ – „Coimbra dá a impressão de ser modesto, preciso e cauteloso, de certo modo tímido, isto é, tem uma serie de características associadas habitualmente ao artesão. A aparência de Trigueirinho lembra os de muito autores: muita confiança em si próprio, imprudência, eventualmente alguma impertinência.“, P.E. Salles Gomes, a.a.O.

⁸ Im vorliegenden Text, der als ein Beitrag zur Diskussion um die Unterschiede zwischen Autorenfilm und Studiostil gelesen werden kann, steht „Kunsthändler“ offensichtlich für den „normalen“ Hollywood-Regisseur, dessen Produkt ebenso sehr seinem wie dem Einfluß des Produzenten unterliegt, wobei im Zweifel letzterer die Entscheidungsmacht hat. [Anm. d. Red.]

⁹ *ninguém ousaria afirmar, por exemplo, que John Ford é apenas um artesão, mas evidentemente ele é muito menos autor que Orson Welles*

¹⁰ *O artesão – mesmo quando possui autoridade no esquema de produção –, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura dar relevo a sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes de epopéias e catedrais.*

In dem Sinn wäre der Kunsthandwerker einbezogen in das Verständnis vom Film als Kollektivarbeit, während der Autor seine schöpferische Intimität im einsamen Schaffen bewahrte – von der Idee, über das Thema, das Drehbuch bis zur Regie –, und mit dem Filmschnitt vollendete er sein Produkt. Immerhin beschränkt sich nach Salles Gomes der Begriff des Kunsthandwerkers nicht nur auf die, die Regie führen, sondern seine Bedeutung ist dehnbar. Sie ist auch vortrefflich anwendbar auf Produzenten, Drehbuchschreiber, Kameraleute und Cutter und sonst mit technischen Aufgaben Betrauten, und in diesem Fall „kennzeichnete die automatische Verknüpfung des Films mit dem Namen des Regisseurs lediglich eine Konvention“, obgleich Salles Gomes hervorhebt, daß „in jedem Fall der Charakter eines Films sicherlich vom dominanten Einfluß des Kunsthandwerkers und des Autors abhängt.“¹¹

Der Unterschied zwischen Kunsthandwerker und Autor zeichnet sich, so meint Salles Gomes weiter, wesentlich stärker in Form und Inhalt eines Films ab:

Das Produkt eines Kunsthandwerkers tendiert dazu, gesellschaftsbezogen zu sein, nicht im Sinn einer revolutionären oder aus der Perspektive einer ihr Recht beanspruchenden gesellschaftlichen Position, sondern als Ausdruck bereits strukturierter kollektiver Ideen. Das Werk eines Autors hat eine psychologisierende Tendenz und geht von der menschlichen Natur als einer konfliktbezogenen aus. Der kunsthandwerkliche Film verbindet sich besser mit den klassischen oder akademischen Modellen, der Autorenfilm ist romantisch oder avantgardistisch.¹²

Nach Rocha wurde der mit der Herstellung der Ware Film nach klassischen oder akademischem Vorbild beschäftigte Kunsthandwerker, dessen Aufgabe es war, die Gefühle des Publikums zu bedienen, von dem schwedischen Regisseur Ingmar Bergmann verteidigt als „ein begabter Mensch, der in der Stille arbeite und der in dem friedlichen Bewußtsein sterbe, ein Arbeiter wie jeder andere gewesen zu sein“. Er sei ein Individuum, das mit einem Repertoire geeigneter Zutaten die kunsthandwerklichen Kreationen mit verschiedenen Wertvorstellungen ausstatte, unter Verwendung geeigneter Ausdrucksmittel und unter Beachtung bestimmter ästhetischer Standards.¹³ Aber – so Rocha weiter – dieser

¹¹ *a associação automática entre o filme e o nome do diretor significaria apenas uma convenção --- em qualquer caso, certo tom do filme depende da predominância do artesão e do autor.*

¹² *A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária ou reivindicadora, mas como expressão de idéias coletivas já estruturadas. A autoral tem uma inclinação psicológica e sugere uma natureza humana de conflito. O filme artesanal coaduna-se melhor nos moldes clássicos, ou acadêmicos, o de autoria é romântico ou vanguardista..*

¹³ Vgl. G. Rocha, *O processo cinema*, a.a.O.. – Zitat: „um homem dotado que trabalhava em silêncio e que morria tendo a consciência tranqüila de que era um operário como outro qual-quer (...) artesão é um objeto de atração pública --- converte-lo em monstro sagrado“.

„Kunsthändler ist ein Objekt der öffentlichen Attraktion“ und sobald er unmittelbar mit der Filmindustrie verbunden ist, in der die Produzenten Millionen investieren, wird es nötig, „ihn in ein geheiligtes Monster“ zu verwandeln.

Im Laufe der Veränderungen des Kinos hat das Produktionssystem nicht nur Kunsthändler absorbiert, sondern auch Autoren, selbst solche, die an avantgardistischen Strömungen teilgenommen hatten. In Frankreich wurden junge, der *Nouvelle Vague* verbundene Cineasten wie Roger Vadim, Louis Malle, Claude Chabrol, Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard und andere zu „Stars“¹⁴ obgleich nur Brigitte Bardot dauerhaften Glanz erlangte. In Italien gelangten die Neorealisten Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica und Luchino Visconti zu Ruhm und erreichten Prestige und Volkstümlichkeit, wie zuvor nur die Schauspieler. Die amerikanischen Regisseure Hitchcock, Ford, Welles, Wyler und andere wurden unter vielen Kontroversen in den Rang von Autoren erhoben, was die „Autorenpolitik“ entstehen ließ, die sich zu einer der Strömungen des Filmdenkens der 60er Jahre entwickelte und die insbesondere „eine neue Weise des Filmmachens und zugleich eine neue Haltung, Front gegen das Kino zu machen“ sein wollte, wie der Filmhistoriker Antonio Costa bekräftigt.^{15 16}

3. Wer macht den Film?

Die mit dem Erscheinen der „politique des auteurs“ verbundenen Cineasten verblüfften, neben anderen Schriften, mit Texten von Alexandre Astruc, in denen dieser behauptete, „ein Regisseur muß mit der Kamera schreiben wie der Romancier mit der Feder“ Für diesen französischen Filmtheoretiker der 40er Jahre war der Film auf dem Wege, sich Schritt für Schritt von der visuellen Tyrannei durch das Bild zu befreien, um sich in ein Ausdrucksmittel zu verwandeln, das so tiefgründig sein sollte wie die geschriebene Sprache.¹⁷ Die jungen

¹⁴ so wörtlich im Originaltext. Hier in Anführungsstriche gesetzt, weil der Begriff im Deutschen (Englischen) offenbar strenger begrifflich festgelegt ist. [Anm. d. Red.]

¹⁵ „*novo modo de fazer os filmes e, simultaneamente, uma nova atitude de fazer frente ao cinema*“, Antonio Costa, *Compreender o cinema*, Editora Globo, Rio de Janeiro, 1987, S. 116.

¹⁶ Filmhistorisch nicht korrekt: Die „politique des auteurs“ war eine europäische Bewegung, die nicht von den erwähnten US-Regisseuren ausging. Diese wiederum haben sich nicht plötzlich in „Autoren“ verwandelt, sondern dieses Attribut haben sie von europäischen Filmkritikern (darunter Vertretern der *nouvelle vague*) zugesprochen bekommen, und daraufhin haben die US-Studios bemerkt, daß man damit die Filme in Europa besser verkaufen konnte und sie mit dem Autorenkonzept beworben. Einzig Welles ist wirklich eine Ausnahme. [Anm. d. Red.]

¹⁷ Vgl. Alexandre Astruc „*Naissance d'une nouvelle avant-garde; la caméra-stylo*“ in *L'Ecran Français*, 114, 30.03.1948.

französischen Cineasten, so schreibt Antonio Costa, „stellten sich eine Art persönliches Kino vor, bei dem die Kamera so einfach verwendet würde, wie der Romancier und der Essayist die Feder gebrauchen.“ Aber indem sie einer schriftstellerischen, nicht zum Filmschaffen passenden Autonomie folgten, banden sie sich an eine „Vorgehensweise beim Filmen“ („*método de filme*“), bei der die „*mise-en-scène*“ erkennbar wurde, das heißt „bei der Regiearbeit und nicht in programmatischen Erklärungen oder in einer politisch geprägten Werkauffassung“.¹⁸

Die Zusammenstellung dieser für das System der Filmproduktion so uneinheitlichen Termini entstellte teilweise den Begriff des Autors, und Rocha wandte sich gegen die von den französischen Filmtheoretikern in den *Cahiers du Cinéma* vertretene „Autorenpolitik“. Er argumentiert:

Seit dem Neorealismus und schon zuvor begann der französische Film (...) sein Erscheinungsbild zu verändern. Mit dem Beginn der *Nouvelle-Vague* ist die gesamte traditionelle Erzählstruktur umgestürzt worden (...) Man hat ausdrücklich den sozialen Niedergang des Filmemachers eingeläutet, jenes einst verborgenen Kunsthandwerkers, der nun dem Kassenerfolg überantwortet worden ist.¹⁹

Die Industrialisierung des Filmbetriebs, so Rocha, war ein Hindernis für das Filmemachen und die poetische Freiheit, wie sie anfänglich vorgeschlagen worden waren, während nun ein Produktionssystem kam, welches – so sieht er es – die Autoren korrumpierte und dem wenige widerstehen und ihre Unabhängigkeit gänzlich wahren konnten:

Samuel Fuller, Richard Brooks, Nicholas Ray, Martin Ritt, Richard Quine und nahezu alle aktuellen amerikanischen Regisseure mit Ausnahme von Hitchcock zeigten nicht das mindeste kreative Gefühl (oder vermochten es nicht zu zeigen). Es gibt nur Kunsthandwerker unter Vertrag ohne Ideen, jedoch – was sich als lukrativ erweist – mit bestimmten persönlichen Eigenschaften, die als neue Schablonen ausgebeutet werden können. Dieses Minimum an erlaubter Würde ist höchst bezeichnend für die Filmindustrie. Welcher moderne amerikanische Autor wäre frei von Schuld, wenn sich selbst eine Hoffnung wie Stanley Kubrick in eine Superproduktion wie *Spartakus* schmiß?²⁰

¹⁸ Antonio Costa, a.a.O., S. 117.

¹⁹ *Desde o Neo-Realismo, e mesmo antes, o cinema francês (...) vem substituindo a vedete do programa publicitário. Com o advento da Nouvelle-Vague, todo um plano tradicional foi subvertido (...) Estava oficialmente estabelecida à corrupção social do criador de filmes, arte-são que se antes era obscuro, agora passava ao exagero do compromisso com as bilheteiras.*

²⁰ *Hitchcock, Samuel Fuller, Richard Brooks, Nicholas Ray, Martin Ritt, Richard Quine e quase todos os diretores americanos da moda, diretores que a exceção de Hitchcock, não possuem o menor sentido criativo (ou não podem demonstrá-lo). São apenas artesões contratados sem idéias, mas, lucrativamente, portadores de certas características pessoais capazes de servir para melhor faturar novos padrões. Este mínimo de dignidade permitido significa muito den-*

Worin bestünde also der Begriff des Autors von heute, wenn Rocha Kubricks Regie bei einer Superproduktion als ein völlig negatives Verhalten ansieht? Ich fange damit an, die unleugbare Veränderung zu betrachten, die die „Autorenpolitik“ durchgemacht hat, von ihren französischen Anfängen bis zur Übernahme durch Rocha in Bezug auf das zeitgenössische brasilianische Kino.

Ich unterstreiche folglich, daß der Begriff „Autor“ anfangs in Brasilien nicht durch Rochas Schriften, sondern durch den Artikel „Qual é o autor do filme?“ des französischen Filmtheoretikers Henri Agel eingeführt worden ist.²¹ Hierin schreibt er: „Ein Film ist zur Betrachtung bestimmt, wie ein Buch zur Lektüre. ... ‘Autor’ kann nur derjenige sein, der die Eindrücke bestimmt.“²²

Der Gedanke der Autorschaft wurde – so meint auch Jean-Claude Bernardet – von da an in Brasilien verbreitet, aber es kam zu keiner Diskussion der von Agel vorgetragenen Positionen in den späteren Fachbeiträgen, obgleich diese von renommierten Kritikern wie Alex Vianny und Antônio Muniz Vianna verfaßt waren. Aber die anfängliche Beachtung interessierte weder Kritiker noch Cineasten, und wer es unternahm, nach dem Begriff „Autor“ in Anfang der 1950er Jahre verfaßtem Schrifttum zu suchen, stieß ins Nichts. Tauchte der Terminus auf, so bezeichnete er nur den Drehbuchschreiber als jemanden, der die Filmstory schrieb; abgesehen von dieser üblichen Bedeutung wurde er gelegentlich als Synonym für Produzent, Regisseur oder Cineast benützt.²³

Die Wiederbelebung des Begriffs „Autor“²⁴ durch die zeitgenössischen jungen Kritiker des *Cahiers du Cinéma*²⁵ gab dem Konzept eine politische

tro do complexo industrial. Qual o autor moderno americano livre do pecado, se mesmo a esperança Stanley Kubrick mergulhou numa superprodução como Spartacus? [Die zweifache Erwähnung von Hitchcock ist offenbar ein Versehen Anm. d. Red.].

²¹ S. Henri Agel, „Qual é o autor do filme?“ (*Cena Muda* n°. 40 - Rio de Janeiro, 04 de outubro de 1949)

²² S. Jean-Claude Bernardet, *O autor no cinema – a política dos autores: França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo, Editora Brasiliense e Edusp, 1994, S. 67.

²³ S. Jean-Claude Bernardet, a.a.O., S. 68.

²⁴ Im Deutschen und Englischen wird zuweilen, um die Differenz zum gängigen Begriff des Autors zu kennzeichnen, die französische Form „auteur“ benutzt. [Anm. d. Red.]

²⁵ In der vorausgehenden Epoche, in den 40er Jahren, als das Wort „Autor“ relativ häufig in den französischen mit Filmen befaßten Zeitschriften und Periodika vorkam, war seine Bedeutung noch unbestimmt. Der Kritiker Marcel L’Herbier suchte in dem Artikel von 1943 „O papel essencial do autor de filme“ klarzustellen, daß „Autor“ nicht derjenige ist, der die Filmgeschichte (Filmhandlung und Drehbuch) schreibt, sondern der sie realisiert: der Regisseur – der Kritiker meint, das Drehbuch sei nicht mehr als ein Kompaß; wenn der Regisseur nicht das Bild erfände, bliebe der Text ein Text und es entstünde kein Film. Es war die Vorankündigung des *mise en scène*-Konzepts, das in den 1950er Jahren zu einem der beiden Pfeiler der Autorenpolitik wurde. Der Ausdruck „Autorschaft“ besaß nach Jean Epstein, *Le Cinéma du diable*, Paris, 1947, gleichfalls eine Tradition in den französischen Filmtheorien. 1923 verband Epstein den Stil eines Films mit der Persönlichkeit des Regisseurs: „Diese Landschaft, wo dieses Dramen-

Konnotation. Sie bezeichneten sie in der ersten Hälfte der 50er Jahre als „Autorenpolitik“; Dieses Dogma wurde dann bekannt und erlangte einen weltweiten Widerhall – insbesondere Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre in Brasilien, wo die Kritiker und Cineasten die ersten Beispiele des „Cinema Novo“ skizzierten.

Folgt man der Behauptung des Filmwissenschaftlers Jean-Claude Bernardet, der Autor sei „ein Cineast, der sich zum Ausdruck bringt, der ausdrückt, was in ihm ist“ (*é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele*), so geht es indessen nicht nur um den Begriff des Autors im Sinne der *Politique des Auteurs*; Die Verfechter dieser Politik versuchen, die Prägung durch den Regisseur in Produzentenfilmen durchzusetzen, das heißt, der Terminus „Auteur“ in der französischen Filmszene ist ein Kampfbegriff gegen den Produzentenfilm, insbesondere den amerikanischen.²⁶

Die Verwendung des Begriffs „Auteur“²⁷ war zunächst nur polemisch; in den zeitgenössischen filmtheoretischen Äußerungen setzte man sich also vom herkömmlichen, orthodoxen französischen Kino ab²⁸, und als die einstigen Kritiker der *Cahiers du Cinéma* – mit dem Segen des Filmtheoretikers André Bazin²⁹, der sich dann aber mehr und mehr von der Gruppe distanzieren sollte,

fragment von einem (Abel) Gance inszeniert wurde, ist nicht zu vergleichen mit dem, was durch Griffith' oder eines L'Herbier Augen und Herz gesehen worden wäre.“ Jean Epstein schätzte den Stil und benutzte den Begriff häufig, verwendete ihn aber später nicht mehr für Regisseure oder Autoren, mit vielleicht einer einzigen Ausnahme – Chaplin. 1947 hielt er einen Vortrag mit dem Titel „Geburt eines Stils“ (*Nascimento de um estilo*), später publiziert unter *Nascimento de uma linguagem*, in dem er die Bezeichnungen als gleichwertig einschätzte. Um die Unterschiede zu kennzeichnen, macht Epstein keine individuellen stilistischen Unterscheidungen, sondern nationale, er spricht von einem „amerikanischen Filmstil“, einem deutschen oder einem französischen. Vgl. Jean Claude Bernardet, a.a.O. S. 26-28.

²⁶ Vgl. Jean-Claude Bernardet, a.a.O.

²⁷ hier im Sinne von *auteur* (s.o.) [Anm. d. Red.]

²⁸ Truffaut nannte es polemisch „cinéma de qualité“ [Anm. d. Red.]

²⁹ André Bazin (1918-1958), der wichtigste Theoretiker des französischen Kinos, war der erste, der wirklich die erzieherische Tradition des Kinos zu hinterfragen und ein Filmverständnis und eine Kinotradition im Glauben an die Macht technisch aufgezeichneter – und künstlerisch intendierter – Bilder zu vertreten begann. Zwischen 1945 und 1950 wandelte sich Bazin zum Exponenten eines realistischen Kinos, und seine Gedanken sind tatsächlich für den Beginn des italienischen Neorealismus wichtig geworden. Bazins Theorien erlangten zusammen mit diesen Filmen Popularität, und 1951 gründeten er und Jacques Doniol-Valcroze die Zeitschrift *Cahiers du Cinéma*, die einflussreichste filmkritische Zeitschrift. Die *Cahiers du Cinéma* gaben Bazin die Plattform, die er für seine Filmkritik brauchte. Junge Kritiker scharten sich um ihn und übernahmen zum Teil seine Ideen: Truffaut, Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer und Claude Chabrol – alsbald hernach bildeten ihre Filme die *Nouvelle Vague*. Wie bekannt, hat Bazin selbst kein systematisches Theoriwerk hinterlassen; er scheint immer mit Leuten zusammen gewesen zu sein, die dabei waren, Filme zu machen oder sie zu diskutieren, und seine Essays haben oft den Anschein, als handle es sich um fiktive Dialoge mit einem Cineasten oder einem

– letzten Endes begannen, selbst Filme zu drehen, blieben sie zunächst weit entfernt vom übrigen französischen Kino. Sie benützten den Begriff „Autor“ mit Bezug auf die Autorität einiger amerikanischer Regisseure in dem Bemühen, sich dem traditionellen europäischen Kino zu widersetzen. Es gab keine einheitliche Auffassung unter den Ideologen der „Autorenpolitik“, und die Namen der amerikanischen Regisseure, auf die man sich berief, waren andere in jedem Zirkel und selbst von Kritiker zu Kritiker. Immerhin, die am meisten erwähnten Namen waren – neben weiteren, dem Publikum weniger geläufigen – Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Joseph Losey und Otto Preminger, und dies galt auch für einen Teil der Kritiker.

Nach Meinung des englischen Filmtheoretikers Andrew Tudor³⁰ gab es damals zwei wesentliche Richtungen, zwei zentrale Auffassungen zur Definition des Begriffes und folglich zur „Politik“ des „Autors“. Die eine Richtung fußte auf dem – bereits in den gängigen Filmzirkeln der 1920er Jahre erörterten – Gedanken, daß der Regisseur der wahre Schöpfer eines Films sei. Die andere ordnete den Begriff „Autor“ Regisseuren nordamerikanischer Filme zu. Hinsichtlich der Anwendung des Begriffes „Autor“ auf die Hollywood-Welt entstand eine ganze Reihe an Diskussionen, denn man sah doch, daß ein „Autor“ in Wahrheit verhältnismäßig frei von wirtschaftlichen Zwängen sein sollte, und es war diese angebliche Freiheit, die es erlaubte, den Begriff „Autor“ auf einen Filmregisseur anzuwenden. Vom Standpunkt Rochas aus unterstreicht und bekräftigt die Auffassung vom „Autor“ deutlich, daß „der Produzent ein Feind“ (*o produtor é um inimigo*) ist. Nach Rochas Verständnis „ist der Film vor dem Gesetz eine Ware, und sein geistiger Schöpfer hat kein Recht an seinem Werk, welches entsprechend den Bedürfnissen des Verleihs verstümmelt wird“. Er bezog sich dabei offensichtlich auf das amerikanische Produktionssystem, wo der Regisseur kein Recht zum abschließenden Schnitt (*final cut*) hat und die Entscheidung allein dem Produzenten überlassen bleibt, und er schloß: „Der Cineast hat keine Wahl und muß sich abfinden mit der Erwartung, daß noch etwas übrigbleibt von seinen Intentionen.“³¹

Kritiker. Man sagt, daß der beste Teil seiner Kritik verloren gegangen sei, weil sie in Form von Vorträgen und Debatten an Orten wie dem IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), der Französischen Filmhochschule, geäußert wurden. Besorgt um das Schicksal seiner Ideen begann Bazin 1957 seine Essays zu sammeln, und diese wurden posthum in vier Bänden mit dem Titel *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris, 1958) veröffentlicht. Es gibt eine 326 Seiten umfassende portugiesische Kurzausgabe in einem Band mit dem Titel *O Cinema – ensaios* (São Paulo, 1991). Vgl. J. Dudley Andrew, *As principais teorias do cinema – uma introdução* (Rio de Janeiro, 1989), capítulo II Teoria realista do cinema – André Bazin, pp. 138-180.

³⁰ Vgl. Andrew Tudor, *Teorias do cinema*, Martins Fontes Editora, Edições 70, São Paulo, o.J., S. 123-158.

³¹ *o filme perante a lei é uma mercadoria, o autor intelectual não tem direitos sobre a sua obra,*

„Sich abfinden“ meint hier, die Rechte oder das Eigentum an der Autorschaft jemandem anderen zu übertragen, ohne daß dies immer bedeuten muß, der Künstler sei dem System gänzlich ausgeliefert. Zur Erläuterung seines Standpunkts vereist Rocha auf Antonioni, der bis zur Eruption von *L'avventura* (Italien 1960) ein verachteter Autor gewesen sei, und gleich danach spielte sein Film *“La notte”* (Italien, 1961) in Paris Millionen Francs ein, und das verwandelte den italienischen Cineasten zu einem Kino-Bestsellerautor.

Rocha würde sagen, daß für die Produzenten von *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, Frankreich 1960) anfangs keine Hoffnung auf einen Erfolg bestanden hätte, aber der Kassenerfolg war phantastisch und die Produzenten wandten sich dem nächsten Projekt des Regisseurs zu: *L'année dernière à Marienbad* (1961), einem in seiner Erzählweise radikaler Film nach einem Drehbuch des dem *nouveau roman* verbundenen Schriftstellers Alain Robbe-Grillet, dessen Verfilmung damit den Erfolg seiner Bücher übertraf, wie es zuvor bereits der Schriftstellerin Marguerite Duras widerfahren war, der Drehbuchautorin von *Hiroshima mon amour*.

Rocha zieht die genannten Vorläufer heran und betont, daß „die Idee ihren Preis hat“ (*„a idéia tem seu preço“*), und in diesem Fall sei der Autor ein Wesen mit der Natur eines Poeten, der bei seinem Eintritt in die Filmbranche mit dem Anliegen „typische und originelle Welten“ (*„mundos próprios e originais“*) zu schaffen, der aber nach dieser Initiation dazu neige, sich zu unterwerfen, und er sucht diese Tat oder Wirkung des Sich-selbst-Züchtigen anhand seiner eigenen Erfahrungen zu erklären:

Als ich den Beruf eines Filmemachers ergriff und dafür als Buße 90 Tage an einem einsamen Strand verbrachte, ohne viel Geld und mit einem menschlich heterogenen Team, nahm ich diese meinen ursprünglichen Ideen über das Kino entgegengesetzte Arbeit nur hin, weil ich mir des Grundproblems dieses Landes [Brasilien] bewußt war, des Hungers und der Hörigkeit in den ländlichen Regionen. So konnte ich mich zwischen meinem Ehrgeiz und einer Nebenrolle des Kinos entscheiden, nämlich der, Verbreitungsmittel meiner als zutreffend empfundenen Ideen zu sein, Ideen, die nicht auf meinen persönlichen Frustrationen und Komplexen beruhten, sondern in universellen Gedanken, selbst wenn man sie an einer ganz einfachen Werteskala mißt: der Welt zu zeigen, daß unter dem Mantel des Exotischen und der dekorativen Schönheit mystischer afrobrasilianischer Erscheinungsformen ein leidendes, hungerndes, analphabetisches, sehnüchtiges und versklavtes Volk vegetiert.

Und Rocha fährt in seiner schmerzhaften Erzählung fort:

Das Beispiel ist keine persönliche Selbstinszenierung, aber das Bekenntnis dazu,

que é mutilada segundo as necessidades da distribuição --- o cineasta, sem outro caminho, é obrigado a ceder na esperança de criar o mínimo.

daß das Kino, als Transportmittel für Ideen ganz ehrbar akzeptiert werden kann, um dem Menschen zu dem zu verhelfen, was er zum Leben auch braucht: Brot. Wenn er für nichts anderes leben will als nur für Lyrik, Metaphysik, Leidenschaft (wie es die Kritiker schätzen) – dann muß er vorher seine drei täglichen Mahlzeiten zubereiten können, auch wenn man dieses Bedürfnis in verschiedenen Gegenden der Welt, wo übermäßig Blut fließt, mit dem Tod bezahlen muß.³²

Rocha bezieht sich auf diese Aspekte, um klarzustellen, was er als hinderlich für eine Überwindung von im herkömmlichen Produktionssystem auftauchenden Widrigkeiten und Zweifeln einschätzt. Seines Erachtens „interessiert zu wissen, wo dieses physische und moralische Leiden aufhört und vielleicht masochistisch in verdeckte Demagogie übergeht.“³³ Um dieser Versuchung zu entgehen, müßte der Autor Demut (*humildade*) bewahren, unabdingbar gebunden an einen persönlichen unbändigen Ehrgeiz. Die Bescheidenheit zu bewahren sei eine energische Haltung, um Glück und Ruhm (*a fortuna e a glória*) zu verschmähen.

Diese Umstände paßten zu einem Regisseur im Brasilien jener Zeit, da unsichere Arbeitsbedingungen, ein geringes Maß an Professionalität und Mangel an guter Technik herrschten. Und Rocha meint,

„schlechter ist, daß der Cineast hier in einer verständnisleeren Öde lebt, die seine schwierige Lage noch erschwert. (...) Cineast in Brasilien zu sein, heißt, am Rande des großen Experiments verbleiben und deshalb können wir die Klimax, die die Überwindung der Frustration ermöglicht, nicht erreichen. Unsere Frustration ist rudimentär und oberflächlich. Sie ist eher eine Konsequenz aus dem vorherigen wirtschaftlichen und sozialen Ehrgeiz. Es ist nicht erlogen, wenn wir sagen, daß der brasilianische Cineast ein Mensch ist, der ständig zur Nutzlosigkeit verurteilt ist. Sein täglicher Kampf mit den Subsystemen der Filmproduktion beansprucht seine gesamte Zeit. Er setzt seinen Arbeitsplatz aufs Spiel (...) Er ist

³² *Quando aceitei a profissão de fazer filmes e para isto fiz a penitência de 90 dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea, só admiti aquele trabalho contrario as minhas idéias originais sobre o cinema porque tive a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais, e pude decidir entre a minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de idéias necessárias. Idéias que não fossem as minhas frustrações e complexos pessoais, mas idéias que fossem universais, mesmo se consideradas no plano mais simples de valores: mostrar ao mundo que sob forma do exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras, habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava. --- O exemplo não é cabotinismo pessoal, mas sim a franqueza de confessar que o cinema como veículo de idéias pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa para viver: pão. Se nem só disto ele vive, para viver de lirismo, de metafísica, de pathos (como os críticos gostam), é preciso antes fazer três refeições diárias, embora que, para isto, seja necessário morrer em várias partes do mundo, onde esteja correndo sangue demasiado.*

³³ *o que interessa saber até que ponto esse sofrimento físico e moral deixava de ser talvez um masoquismo para adquirir formas disfarçadas de demagogia.*

dabei, kulturell zu verkümmern. Er schwankt meist zu einer linken Einstellung oder wandelt sich dann in einen extrem reaktionären Anti-Nationalisten, (...) Diese Leute haben nicht den Mut zu einem Blick in den Spiegel und zu der Feststellung, daß der Asphalt der Großstadt eine Pseudo-Entwicklung ist und daß wir im Grunde mehr oder weniger das sind, was der Europäer von uns glaubt – Indios mit Krawatte und Paletot.“³⁴

Rochas Monolog ist in einem antikolonialistischen Ton gehalten, um die „Politik der Autoren“ zu positionieren, was in seinen Schriften häufig der Fall ist. Am Ende seines Artikels „*O processo cinema*“ verweist Rocha auf die *conditio sine qua non*, um dem Dilemma zwischen dem Betreiben bloßer cineastischer Poesie und der Manipulation des Autors durch das Produktionssystem die Stirn zu bieten. „Wir können zu jener alten Form des obskuren Künstlertums zurückkehren und mit unseren miserablen Kameras und einigen Metern Film versuchen, jene geheimnisvolle und faszinierende Sprache des wahren Kinos zu entwerfen“, sagt Rocha – eine ernst zu nehmende Aktion, mit der der „Cineast sich auf den Zustand des Poeten beschränkt und gereinigt sein Amt mit Ernsthaftigkeit und Hingabe ausübt.“³⁵ Trotzdem will er seinen Vorschlag nicht als Manifest verstanden wissen, sondern eher als romantischen Traum oder auch als eine stupide Geste.

Einige Jahre später untermauerte Rocha mit *Revisão crítica do cinema brasileiro* (Civilização Brasileira, 1963)³⁶ den Begriff des Autors methodisch, um „das brasilianische Kino als kulturelle Ausdrucksmöglichkeit“ (*cinema brasileiro como expressão cultural*) und seine Geschichte und Widersprüche zu reflektieren. Demnach könne das Kino sich erst dann wirklich als Instrument seiner Autoren verstehen, und die moderne Filmgeschichte sei in der Tradition von Lumière zu beschreiben und es gäbe keine Begrenzungen oder Barrieren,

³⁴ (...) *pior é que o cineasta aqui vive num deserto da compreensão, o que agrava mais o seu drama. (...) Ser cineasta no Brasil é permanecer no vestibulo da grande experiência e, por isto, não podemos atingir nem o clímax que possibilita a frustração como resultado orgânico. A nossa frustração é primária, superficial. Ela esta mais em consequência da anterior ambição econômica e social. Não é mentira se dissermos que o cineasta nacional é um homem sempre a caminho da inutilidade. A sua luta diária com os subsistemas de produção toma o tempo todo. Ele abandona o emprego pela loteria. (...) Vai se estiolando culturalmente. Descamba na maioria das vezes para uma posição de esquerda ou então se converte num antinacionalista extremamente reacionário, (...) Estes não possuem a coragem de dar uma olhada no espelho e ver que o asfalto das metrópoles é um pseudodesenvolvimento e que, no fundo, somos mais ou menos o que o europeu pensa: índios de gravata e paletó.*

³⁵ *poderíamos voltar àquela antiga condição de artesão obscuro e procurar com nossas miseráveis câmeras e poucos metros de filmes que dispomos aquela escrita misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema ... cineasta se reduzir à condição de poeta e, purificado exercer o seu ofício com a seriedade e sacrifício.*

³⁶ Neue Ausgabe von Cosak & Naify 2003.

wenn da nicht die ästhetischen und technischen Schwierigkeiten wären, welche die Werke von Méliès, Eisenstein, Dreyer, Vigo, Flaherty, Rossellini, Bergman, Visconti und Truffaut aufwerfen. Auf diese Weise faßt Rocha verschiedene Optionen zusammen, um seine „Methode des Autors“ zu akzentuieren. Für ihn sind sie alle Autoren: der Kommunist Eisenstein ebenso wie der surrealistische Dichter Jean Vigo oder seinerzeit der Handwerker Humberto Mauro und der Avantgardist Mário Peixoto. Rocha argumentiert:

Wenn das kommerzielle Kino die Tradition ist, so ist das Autorenkino die Revolution. Die Politik eines modernen Autors ist eine revolutionäre Politik. In der heutigen Zeit muß aber niemand mehr einen Autor als Revolutionär bezeichnen, weil der Status des Autors ein umfassender Begriff ist. Zu sagen, ein Autor im Kino sei reaktionär, ist das Gleiche, wie ihn als Regisseur des kommerziellen Kinos einzuordnen, ihn als Kunsthandwerker herauszustellen – er wäre kein Autor.³⁷

Diese Einstufung des Wortes „Autor“ als absoluten, nicht verhandelbaren Begriff³⁸ nach einem revolutionären Vorschlag von Rocha bildet einen Gegensatz zu der ursprünglichen in Frankreich entstandenen Auffassung; in diesem Moment trennt Rocha bereits den Autor vom Kunsthandwerker, indem er letzteren mit einer eindeutig kommerziellen Konnotation versieht. In diesem Fall ist der Autor – so sieht es Rocha – durch seine mit einem ethischen Vorgang verknüpfte Ästhetik und seine mit einer politischen Form verknüpften *mise-en-scène* definiert. Es gibt in Rochas Kinokonzeptionen keinen Unterschied in der Bewertung zwischen Autor und *metteur en scène*, wenn sich der letztere in besonderem Maße politisch und ethisch engagiert zeigt; Vielleicht ignorierte oder scheute der Kritiker die Schwierigkeit, die spezifischen Unterschiede zwischen einem Autor und einem *metteur en scène* herauszuarbeiten.

Peter Wollen zufolge

besitzt die Arbeit des Autors im Film eine semantische Dimension, sie ist nicht rein formal, während der *metteur en scène* im Gegensatz dazu die Grenzen der Abarbeitung und des Umsetzens eines vorgegebenen Texts – eines Themas, eines Buches oder eines Stücks – in den spezifischen Bereich filmischen Codes und filmischer Mittel nicht überschreitet.³⁹

³⁷ Vgl. Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*: Civilização Brasileira, 1963, S. 14. – Zitat: „Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracteriza-lo como diretor de cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser autor“.

³⁸ im Original: „totalisierendes Substantiv“ (*substantivo totalizante*) [Anm. d. Übers.]

³⁹ Vgl. Peter Wollen, *Signos e significações no cinema*: Livros Horizonte, Lisboa, 1984, S. 76-

Zur Analyse filmischer Zeichen führt Wollen als Theoretiker aus, die Zeichensprache des Autorenfilms sei nachträglich konstruiert, das heiße, sie erscheine nach der Realisierung des Films, während die stärker semantische, stilisierte oder expressive Zeichensprache des *metteur en scène*-Films bereits früher vorliege.

Es ist Tatsache, daß die „Autorenpolitik“ niemals in nüchterner Weise ausgearbeitet worden und niemals in einem Manifest oder gar in einer gemeinsamen Erklärung ihrer heterogenen Schöpfer formuliert worden ist, daß sie deshalb ganz logisch in unterschiedliche Richtungen interpretiert werden kann durch Kritiker, die jeweils eigene und vom Einzelfall bestimmte Vorgehensweisen anwenden – Rocha benutzte bei der Entwicklung seiner „Politik der Autoren“ also eine nicht fest umrissene und exakt abgeleitete Form der „Autorenpolitik“.

Sein Vorschlag zielt nicht auf den bequemen Beifall des Regisseurs, den er als wesentlichen Schöpfer eines Films bestätigt; Er unterzieht vor allem den jeweils erwähnten Autor einer Dechiffrierungs- und Deutungsarbeit, insbesondere, wenn er im Gegensatz zum traditionellen Produktionssystem steht. Rocha postuliert zwei Voraussetzungen, um den Autor in seine Vorstellungsweise einzuschließen. Zum einen könne ein Autor die Welt nicht geschminkt, mit Scheinwerfern ausgeleuchtet und vor einer Pappkulissee zeigen. Er lasse sich auch nicht einschränken durch traditionelle und dramatische Konventionen, das heißt, er lasse sich keinem Kinostil anpassen, der eine bourgeoise, konservative Moral bestrke. Zum anderen und erst recht sollte der Autor das Chaos nicht übertünchen, in das der Kapitalismus die Welt geführt hat; dabei sollte er mit denselben erzieherischen Mitteln und phantasievollen Klischees, wie sie die kommerziellen Filme sattsam bieten, ihre inhrente Dialektik negieren und ihr Vorgehen systematisieren.

Für Glauber wäre die „Politik der Autoren“ – die als Handeln ihrer Protagonisten, zu denen er sich selbst zählte, zu sehen ist – „eine freie, nonkonformistische, rebellische, heftige, unverschämte Vision“ (*uma viso livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente*) und wenn es nötig wäre „ein Schuß nach der Sonne“ („*dar um tiro no sol*“). Als er dies schrieb, bezog er sich auf die Eingangsszene des Films *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), eines Marksteins der *Nouvelle Vague*. Nach Meinung von Rocha habe Godard beim

116. [*Signs and Meaning in the cinema*, London 1969. Anm. d. Red.] – Zitat: „o trabalho do autor no cinema possui uma dimenso semntica, no  puramente formal, enquanto um *metteur en scène*, ao contrrio do autor, no ultrapassa o domnio da execuo, da transposio para o complexo especfico de cdigos e canais cinemticos de um texto preexistente: um argumento, um livro ou uma pea“.

Erlernen des Filmemachens auch verstanden, wie die Realität sich präsentiert, weil „Kino kein Werkzeug ist – Kino ist eine Ontologie“ (*o cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia*). Glauber benutzt spontan einen Begriff, den André Bazin in „*Ontologie de l’image photographique* – einer Untersuchung zum Realismus in der Filmfotografie – verwendet hatte.⁴⁰

Rochas Emphase galt den radikaleren Autoren, deren Kunstbegriff nicht vom politischen Aspekt zu trennen war, und die Wert darauf legten, ihre Autonomie gegenüber den sie unterstützenden Organisationen zu wahren. Rocha hob Autoren hervor, die ihre künstlerische Freiheit gegenüber der Gesellschaft und der Definition der Avantgarde betonten und zählte die Vorgehensweisen und Wertvorstellungen der von ihm Genannten auf:

Das Werkzeug, das der Autor in dem großen Konflikt für diese *Ontologie* (Hervorhebung U.B.) einsetzt, gehört der Begriffswelt an, gegen die er seine Kritik richtet. Das Kino ist eine Kultur des kapitalistischen Überbaus. Der diese Kultur bekämpfende Autor predigt ihre Zerstörung, wenn er ein Anarchist wie Buñuel ist, er zerstört sie, wenn ein Anarchist wie Godard ist; er betrachtet sie in ihrer Selbstzerstörung, wenn er ein enttäuschter Bourgeois wie Antonioni ist, er genießt sie in leidenschaftlichem Protest, wenn er ein Mystiker wie Rossellini ist, oder predigt eine neue Ordnung, wenn er ein Kommunist wie Visconti ist.“⁴¹

⁴⁰ Zur Definition der Ontologie vgl. André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma*, vol. I *Ontologie et langage*. Editions du Cerf, 1958, S. 11-19 (in portugiesischer Übersetzung s. André Bazin, *O cinema – ensaios*: Editora Brasiliense, 1991, S. 19-28). Nach der von Bazin in seinem Artikel „*Ontologia da imagem fotográfica*“ ausführlich entwickelten Theorie entstammt der Realismus vor allem der Malerei, die seit der Renaissance die konkrete Welt erklären will. Für Bazin, der einen der Geometrie entlehnten Begriff verwendet, ist der Film eine Asymptote der Realität, der sich der Realität mehr und mehr annähert und für immer von ihr abhängt. Dieser Theoretiker des Filmrealismus entwickelte dazu die beiden Grundthesen, indem er zum einen beobachtete, daß der Film vor allem die Kunst des Realen ist, weil er die Räumlichkeit der Objekte und des von ihm besetzten Raums registriert. Diese Grundthese des Filmrealismus ist in der Praxis wenig fruchtbar, denn sie kann uns nicht sagen, warum der Film realistisch erscheint. Es handelt sich um einen physischen Realismus, der den Zuschauer nicht berücksichtigt. Die zweite von Bazin entwickelte These geht unmittelbar von unserer Filmfernhaltung aus und kann als eine Psychologie des Realismus bezeichnet werden. Sie wird eingeleitet mit einer Analyse der Psychologie der Photographie, die er völlig von der Malerei unterschied und dies dahingehend begründete, daß „zum ersten Mal das Bild der Welt automatisch dargestellt wird, ohne die kreative Vermittlung des Menschen ...; alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen, nur die Photographie gewinnt durch sein Fehlen“ (*pela primeira vez, a imagem do mundo é formada automaticamente sem a intervenção criativa do homem (...) todas as artes baseiam-se na presença do homem, apenas a fotografia tira vantagem da sua ausência*). Bazins Ansicht über den Filmrealismus beruht in verschiedenen Formulierungen wie dieser nicht auf der physischen Auffassung von Realität, sondern auf der psychologischen: Wir sehen das Kino, wie wir die Realität sehen, nicht wegen der Weise, wie sie zu sein scheint (sie könnte unwirklich wirken), sondern weil sie mechanisch aufgezeichnet worden ist. Vgl. J. Dudley Andrew, a.a.O., S. 138-180.

⁴¹ *O que lança o autor no grande conflito é que seu instrumento para esta ontologia (grifo meu)*

Die Aufzählung von Regisseuren derart unterschiedlicher Stile und Akzentuierungen als Belege für seine „Methode des Autors“ berechtigt sich für Rocha in der gemeinsamen Vorgehensweise: im Bruch gegen die von Seiten der Produzenten auferlegten Zwänge. Und Rocha okkupiert diese Autoren – Luís Buñuel, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini und Luchino Visconti –, um das historische Projekt eines von ihm als endgültig angesehenen modernen Kinos zu belegen, in dem Filmgeschichte als ein ideologisches Schlachtfeld verstanden wird (*campo de batalha ideológica*). Diese historische Neuordnung wäre dem komplexen Werk der erwähnten Cineasten zu verdanken: Es wäre aber eine Tradition – so Jean-Claude Bernardet –, die nicht den Charakter einer bereits bestehenden Überlieferung hat, aus der sie abgeleitet wird; sondern Rocha „konstruiert“ „eine Tradition, die von einer Zäsur ausgeht, die eine gleichzeitig rückwärts- und zukunftsgerichtete Perspektive hat.“⁴²

Rochas politische und ästhetische Manifestationen reagierten auf die Veränderungen ihrer Zeit. Ein wenig später, während seiner Ausbürgerung zwischen 1971 und 1976, verfaßte Rocha eine „Analyse der jüngsten Epoche“ (*Análise do último período*), in der er detailliert über seine Konzepte meditiert, sie einer Kontrolle unterzieht, um seine eigenes Gedankengebäude zu reorganisieren und zu revidieren:

Ich habe Brasilien wiedergesehen. Ich habe meine Geschichte wiedergesehen und ich habe die Weltgeschichte wiedergesehen. Nach der Überprüfung der Universalgeschichte habe ich meine Geschichte universalisiert. Es bleibt das Buch über meine Erfahrungen zu schreiben, aber das ist eine große Arbeit, die zur Revision all meiner Texte zwingt und zur Analyse einer Epoche, der 1950er, 60er und 70er Jahre in Brasilien, und es ist notwendig, die Filmreise am Ende des Schreibens zu vollenden, was eine anthropologische Arbeit wäre. Die Wissenschaft verlangt Analyse und Muße. Ich bin Kämpfer – das heißt Cineast – und Philosoph. Das zu schreibende Werk wird nach dem gefilmten Werk kommen; letzteres wird mir das völlige Verständnis der Phänomene ermöglichen. Es muß die Geschichte eines *sertanejo* aus Vitória da Conquista erzählen, der zum wissenschaftlichen Verständnis der Welt gelangte und dieses im Film, in Schrift und in Politik ausgedrückt hat“.⁴³

pertence ao mundo-objeto contra o qual ele intenciona a sua crítica. O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista. O autor inimigo desta cultura, ele prega a sua destruição, se é um anarquista como Buñuel; ou a destrói, se é um anarquista como Godard; ele o contempla em sua própria destruição, se é um burguês desesperado como Anonioni; ou se consome, no protesto passional, se é místico como Rossellini; ou prega uma nova ordem, se é comunista como Visconti.

⁴² Vgl. Jean-Claude Bernardet, a.a.O., S. 144. – Zitat: „*constrói uma tradição a partir da ruptura, que passa a ter um efeito simultaneamente retrospectivo e prospectivo*“.

⁴³ Hektographierter Text, undatiert und ohne weitere Angaben aus dem Archiv Tempo Glauber